ТЕАТР И ВРЕМЯ

БОЛЬШОЕ ИСКУССТВО БАЛЕТНОЙ МИНИАТЮРЫ

ЛЕНИНГРАДСКУЮ труппу «Хореографические миниатюры» отличает от многих балетных театров страны одно существенное обстоятельство: ее возглавляет не балетмейстер, а художественный руководитель. Слово «художественный» здесь не формально. А. Макаров — народный артист СССР, профессор. Созданные актером героические образы обозначили славную эпоху Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Он и теперь — на высоте назначения художника. Не покушаясь ставить сам, мудро ведет репертуарную политику в доверенной ему труппе. Там неукоснительно берегут наследие ее основателя классика советской хореографии Л. Якобсона. И постоянно обновляют афишу, привлекая мастеров, выводя в свет молодежь, приглашая зарубежных хореографов.

Макаров твердо знает, чего хочет, на что рассчитывает. Он оставляет за собой решающее слово, но вместе с тем убежденно демократичен и давно сделал гласность условием творческой жизни труппы. А творческая жизнь в коллективе — это ведь совсем не то, что жизнь творческого коллектива, которая ой какая бывает разная. В «Хореографических миниатюрах» открыт вход критикам на рабочие, черновые репетиции. Там любой желающий из актеров участвует в обсуждении подготовляемых премьер. Разумное равенство распространяется на практику сценических выступлений. Само собой, в труппе имеются признанные лидеры, но никому не заказано дерзать, и каждому дано право на пробы и рост. С другой же стороны, пожалуй, только в этой труппе можно видеть такое: вчера танцовщик исполнял главную роль, сегодня он участник массовых сцен того же самого балета. Например, блестящие солистки Т. Квасова, Т. Багирова, О. Тестоедова танцуют ведущие партии на одном представлении «Шопенианы» и растворяются в кордебалете— на другом.

Последняя премьера смело раздвигает границы художественного опыта.

«Шопениана» М. Фокина—достояние больших театров, прежде всего имени С. М. Кирова, на сцене которого родилась восемьдесят лет тому назад. Для «Хореографических миниатюр» это первая попытка освоить шедевр академического наследия. Рискованно посягать на него, когда нет ни декораций, ни оркестра. Заранее известно: наилучшая аппаратура не заменит живой музыки. А тут еще излишне громко, даже агрессивно звучит вступительный полонез. И занавес открывает не лесной пейзаж, а убранную в сукна сцену. Но зрители сразу рукоплещут недвижной группе сильфид. Группа развертывается, белоснежные фигуры заполняют сцену, и на глубоком черном фоне сызнова постигаешь логику танца, изящество его композиции, волшебство рисунка. Соцветья танцовщиц движутся, увлекая в зримый сюжет: так захватывает цельность общей картины, так дышит, так вздымается и опадает танец, будто на глазах рождающийся в своей классической законченности и все равно как будто непредсказуемый.

Как часто в самых почтенных театрах поэзию «Шопенианы» разрушают механические повторы равнодушно затверженных, словно бы наскучивших исполнительницам движений. Здесь же все проникнуто единым настроением, единым безбурным порывом. Н. Петрова всего лишь перенесла и артистически отрепетировала знакомый ей по прежним собственным выступлениям текст. Но ее лирическая индивидуальность, ее незаурядный актерский дар сказались на образном ощущении темы. Так можно отличить истинного поэта по интонации, ему одному присущей, так можно судить о чтеце, который уловил или не уловил эту интонацию. Пока еще не все исполнительницы (на каждую партию их две или три) одинаково овладели текстом. Его стиль и настроение хорошо передает О. Тестоедова. Улыбаясь своим полудетским мечтам, ее сильфида безупречно фразирует пассажи танца и передает игру светотеней в музыке Одиннадцатого вальса. Г. Варзанова в сольной мазурке легко прочерчивает линии полета, свободно чеканит наземные узоры движений. Как ни жаль, ее дуэт с А. Гумалевским в Седьмом вальсе еще не вполне отработан. В сущности, всего лишь один прием (обводка на арабеск) выдает опасливое напряжение обоих партнеров. Но этого достаточно, чтобы смазать впечатление невесомых объятий, заданных общей идеей танца. Поэзией целого проникся, что важно, кордебалет. «Шопениане» возвращена первозданная свежесть. Суть романтической лирики вдохновенно воплощена исполнителями.

Второе отделение контрастно поворачивает программу вечера к поискам современной хореографии. Пражский балетмейстер Павел Шмок поставил «Просветленную ночь» Шенберга. Вот пример прочтения музыки средствами новейшей пластики. Драма людей начала XX столетия, их мятущиеся натуры, обнаженные нервы героев Гамсуна, Стриндберга, Томаса Манна— и очищение, предуказанное еще финалами античных трагедий.

На пустынном берегу — обломки быта: чемодан с отодранной крышкой, наспех свернутый узел, еще какие-то предметы... Мужчина уводит отсюда женщину: шаг, другой и, отняв руку, она запинается, отступает, одолеваемая неясной пока мукой. Последующее действие превращается в ее покаянный рассказ. Оно разбито на диалоги и монологи трех персонажей, где центром притяжения остается героиня. Постепенно проясняются стороны извечного треугольника: условно это жена, муж, возлюбленный. Столь же извечны их чувства: любовь, страсть, измена, муки совести, поиски настоящего, скорбь по утраченной чистоте. Но конфликт пролегает не столько между персонажами, сколько раздирает каждого изнутри. Перед каждым — проблема выбора, масштабы которого определяет музыка, поразительно услышанная хореографом. Ее рвущуюся наружу или подавленную экспрессию, ее выходы в благодать П. Шмок дает в пластическом рисунке. Тела иногда судорожно зажаты, иногда распластаны на земле, иногда разрезают воздух всплеском отчаяния.

Исполнители не просто послушны хореографу. Они сжились с его образными заданиями и как бы пересоздают собственную актерскую природу, отрывая неожиданные грани тонкости и глубины. Проникновенны перекоды от взрыва эмоций к «молчаливой» скорби у прекрасной, но истерзанной женщины — Т. Багировой. Бесшабашно отмахивается от сложного в любви и вместе притягивает открытостью своей натуры один юный герой — В. Курамшин. Мучительны сомнения второго — А. Семенчукова, и благородна его самоотверженная победа над собой, над болью попранного чувства. Близится развязка драмы. Женщина испугана, одинока, она с тоской прислушивается к затеплившейся в ней жизни. В широкие обобщения только что бушевавшего танца вторгаются намеренные прозаизмы; вторгаются естественно, как в стихах больших поэтов наших дней. Усталым, беспомощным жестом развязав узел, героиня достает оттуда простыню и застилает дно чемодана — колыбели будущего ребенка. Тогда поднимается с земли тот, кто мучился, ждал и был верен. Всего лишь несколько движений. Встав на колени, он благоговейно целует еще скрытое в матери дитя. Жест выводит житейское событие в сферу мистерии, а действие — в настоящее время. Взявшись за руки, озаренные поистине небесным светом музыки, двое продолжают свой путь.

«Рок-джаз балет» — значится под названием «Мушкетеры в тысячный раз» (третье отделение премьеры). Имя сочинителя либретто — Марк Розовский, а это обещает свежую подачу в общем-то подзатертого сюжета. Так и выходит. Виктор Лебедев — композитор и Леонид Лебедев — хореограф получили возможность отличиться, каждый в своей области. Музыка озорует самозабвенно, подстрекая выдумку хореографа. И выдумка не дремлет, умудряясь за сорок минут разукрасить на свой манер знаменитую историю с подвесками королевы. Начать с того, что, пародируя приемы условности балетов XIX века, постановщик очеловечивает неодушевленные предметы. Парад персонажей открывают свечи: танцовщицы, варьирующие силуэты старинных канделябров, сопровождают и освещают стремительный бег действия с замашками завзятых эстрадных герлс.

Герои романа Дюма узнаются сразу, притом что характеристики насмешливо заострены. На первом месте — мадам Бонасье Т. Квасовой. Она лихо завязывает интригу, распоряжается событиями и схватками. Замечательной танцовщице органически присуще чувство ритма: кажется, не музыка управляет ею, а она подстегивает, торопит ее безудержный бег. В стремительном темпе протекает роман королевы и герцога Бэкингема, строит козни верткий, вездесущий кардинал — В. Чекашев, с ним заодно роковая женщина-вамп — миледи Е. Селивановой. Сверкают шпаги Атоса, Портоса, Арамиса. Портретная характеристика каждого мелькает в одном жесте или поклоне. Но этим разбитным, проворным кавалерам не устоять против паренька, по видимости махнувшего в XVII век прямиком из нашего времени. Д'Артаньян Ю. Демакова, расхристанный, как хиппи, с шапкой нечесаных волос, находит достойную сообщницу в героине Квасовой. Все настойчивее повторяется словно с цепи сорвавшийся мотив героя: пародируется даже не роман, а ходкие кинопародии на него. И вот уже д'Артаньян ведет за собой друзей-мушкетеров, чтобы вернуть домой семь танцовщиц. Изображая драгоценные подвески королевы, они одинаково усердно твердят свои па и дома, и на чужбине. Тема, заметим, взята из балетной жизни и, значит, вполне реалистична.

В духе концовок эстрадных ревю возникает «второй финал» балета. Действие кончилось, но закрывшийся было занавес взмывает вновь. И снова проносятся в танце удалые лицедеи, прощаясь с публикой. Ревю? А что тут такого? Зато какой заряд бодрости и оптимизма! Зато нет оглядки на «рынок», нет высокопарной пошлости и бессмыслицы иных балетных ансамблей, рядящихся под современность.

Спектакль отражает разные возможности искусства, агитирует за многообразие. Хорошо, что труппа «Хореографические миниатюры», в который уже раз, доказывает свое неотъемлемое право на такое многообразие. Она во всеоружии мастерства, где академическая основа танца — надежное условие исканий и находок.

В. КРАСОВСКАЯ,
доктор искусствоведения



На снимке: сцена из спектакля.

Фото А. Медведникова